



Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

14 | 2010
Varia

Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de «modèle» en anthropologie, histoire et histoire de l'art

Dijon, ARTeHIS - UMR 5594, 26 mars 2010

Eliana Magnani et Daniel Russo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/11558>
DOI : 10.4000/cem.11558
ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Édition imprimée

Pagination : 209-233
ISSN : 1623-5770

Référence électronique

Eliana Magnani et Daniel Russo, « Histoire de l'art et anthropologie, 4.
Modèle et copie. Autour de la notion de «modèle» en anthropologie, histoire et histoire de l'art », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 14 | 2010, mis en ligne le 14 octobre 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/11558> ; DOI : 10.4000/cem.11558

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de «modèle» en anthropologie, histoire et histoire de l'art

Dijon, ARTeHIS - UMR 5594, 26 mars 2010

Eliana Magnani et Daniel Russo

- 1 Au moment (opportun) où les frontières s'effacent entre anthropologie et histoire de l'art¹, et inversement, où de grandes synthèses (Philippe Descola, 2005) s'efforcent de proposer une perspective d'ensemble pour l'approche des œuvres et des objets de l'art, selon l'expression de Nelson Goodman (1906-1998), il nous a semblé bon de retenir la notion de modèle pour nous interroger, et réfléchir, sur ces questions dans le champ interdisciplinaire des sciences humaines et sociales.
- 2 En histoire de l'art, comme en histoire de l'architecture et dans les arts appliqués, la liste serait longue des ouvrages traitant de la question du modèle, suivant en cela une tradition établie de longue date et l'histoire du terme. De même, dans le champ de l'anthropologie, il n'y aurait pas de grandes difficultés à citer, à défaut de l'employer, une très large bibliographie dans le domaine. Toutefois, et comme souvent dans les sciences humaines et sociales, le besoin s'avère urgent de revenir au «concept» de modèle, en reprenant l'intitulé du beau livre d'Alain Badiou (Paris, 1967; rééd. 2007), afin d'essayer de mieux comprendre tous ses usages possibles dans les études que nous menons. En nous interrogeant, cette année, sur le modèle, à partir de plusieurs entrées qui correspondent à autant d'exemples analysés, de la période médiévale, mais aussi d'autres aires chronoculturelles, nous poursuivons l'idée d'éclaircir l'usage du mot dans ses applications épistémologiques les plus fécondes.
- 3 À partir d'exemples choisis de manuscrits médiévaux, entre le XI^e et le XIII^e siècle, que ce soit la «chronique illustrée» de Saint-Martin-des-Champs (v. 1077) [Eliana Magnani]², et la reprise qui en fut effectuée au cours du XIII^e siècle, que ce soient les manuscrits de l'Histoire ancienne jusqu'à César, travaillés et illustrés dans le foyer de Saint-Jean-d'Acre

(1250-1291) [Émilie Maraszak]³, que ce soient enfin les rapports entre modèle et reproduction, tradition et innovation, dans l'art rituel de Papouasie-Nouvelle-Guinée [Brigitte Derlon]⁴, la question reste posée de ces usages de modèles et de types, dont on puisse tirer des figures avec des variantes, des dérivations ou, plus simplement encore, des reprises⁵. Le même genre d'observations vaut encore pour l'enquête conduite sur le manuscrit précieux de l'ancienne abbaye Saint-Jean-de-Réôme/Moutiers-Saint-Jean, sans doute réalisé autour de l'an Mil, et d'autres manuscrits du même genre hagio-liturgique, enluminés vers le même temps, jusqu'à une reprise datée du XI^e siècle et conservée à la Bibliothèque apostolique vaticane sous la cote Vat. Reg. lat. 493⁶.

- 4 Nous pourrions, sans peine, prolonger la liste des exemples étudiés selon cette problématique, et dans ce champ d'enquête, à travers les manuscrits produits et enluminés au cours des XIV^e et XV^e siècles, notamment dans les livres destinés au «marché anonyme», suivant l'appellation utilisée par Saskia van Bergen, ou ceux produits de façon très large, parfois aussi sur une base sérielle: la distinction entre le «livre-modèle» et le «livre-objet» peut-elle être alors toujours pertinente? Selon les observations de Micha Leeftang, au XV^e siècle, dans le fonds de l'ancienne Bibliothèque du couvent Sainte-Catherine, à Utrecht (Pays-Bas), il n'est plus possible de tenir ce genre de raisonnement⁷.
- 5 Au préalable, de manière plus théorique, nous revenons sur la notion de modèle et nous essayons d'en cerner la genèse pour arriver au concept, d'après Alain Badiou, puis nous l'examinons sous l'angle de son utilité pour une «science sociale» générale, recouvrant tout le champ des sciences humaines et sociales [Daniel Russo]⁸.
- 6 La notion de modèle laisse place au concept de modèle dans les sciences mathématiques et les sciences physiques, tandis qu'elle tire sa source de la désignation du récipient, du moule. En Papouasie-Nouvelle-Guinée, nous la voyons entrer dans le processus complexe de la «reproduction», entre la tradition et l'innovation. Du X^e au XIII^e siècle, à l'occident de l'Europe, dans le travail des manuscrits et leur mise en feuillets, nous assistons à un déplacement des formes, des contenus et des valeurs, au sein d'une circulation intense des hommes et des biens: les termes de *translatio*/translation, transcription, traduction, transposition, transfert, paraissent alors recouvrir le sens du modèle comme moule et, en partie, l'abolir, du fait de l'insertion dans le circuit des échanges, matériels et immatériels. Au XIII^e siècle, entre Orient et Occident, en un jeu d'emprunts en miroir, au cœur d'un foyer de création artistique, tel celui de Saint-Jean d'Acre, ce n'est plus vraiment de modèle qu'il faut parler, mais de copie, au sens latin de *copia*, d'abondance de marchandises et d'objets produits, introduisant les variantes, puis les leçons retenues d'un manuscrit à l'autre: dans une économie culturelle déjà globale, en un processus de plus en plus affirmé de contacts, la disjonction géographique et les différences de thèmes et de formes peuvent faire ressentir leurs effets démultiplicateurs et, parfois, réfléchissants⁹.

De la notion au concept de «modèle», par Daniel Russo

Précisions de vocabulaire

- 7 D'après le *Dictionnaire historique de la langue française* (Alain Rey), nous nous orientons vers deux acceptions du mot.

- 8 D'abord, le mot «modèle» est l'emprunt fait à l'italien par le langage des arts (*modello*, 1542), pour désigner une «figure destinée à être reproduite»; l'italien serait issu, dans la première moitié du xvi^e siècle, du latin tardif *modellus*, qui proviendrait de l'altération du latin *modulus*, module, moule. À partir du sens initial de «figure à reproduire», l'expression s'est étendue (1563) à toute forme de présentation réduite d'une construction, ou d'un objet, destinée à être reproduite en plus grand. Dans l'abstrait, en application à une chose (1576), puis à un être animé (avant 1680), l'expression vient à souligner que la chose ou l'être montre, au plus haut degré, les caractéristiques de l'espèce, de la catégorie, ou encore de la qualité. L'idée est développée par la locution courante «le/un modèle du genre» et par l'emploi du terme modèle en apposition, avec le sens de «parfait en son genre» (1837). L'âge classique insista davantage sur l'idée de la norme et, donc, de ce qui devait être imité, en parlant d'une personne exemplaire (vers 1648), puis en utilisant diverses locutions, telles celles de «servir de modèle» (1689), «sur le modèle de» (1690) ou, ultérieurement, «prendre modèle sur» (1847). Dans le vocabulaire des arts, le mot indique la personne «qui pose pour un peintre, un sculpteur» (1676), ensuite un personnage «réel» dont un écrivain pourrait tirer parti (1785); de ces emplois, il passe dans le vocabulaire de la mode où il réfère à une personne d'un type parfait, à tel point qu'elle sert d'exemplaire à toute une série venant après elle. Du reste, dans le domaine des arts appliqués, dans celui de la manufacture, dans celui de la production industrielle en série, dès avant le milieu du xix^e siècle, le modèle est ce qui réfère à tel ou tel type de fabrication. Mais l'emploi du terme qui intéresse le plus notre recherche est d'ordre scientifique, en physique et en mathématique, également d'ordre économique, et met en œuvre tout le champ des structures essentielles à une réalité observée et analysée, ou toute une série de données quantifiables: dans les mathématiques, le modèle est ce qui supporte la modélisation¹⁰. C'est ce dernier emploi que nous retiendrons surtout de l'inventaire qui précède.
- 9 Ensuite, et c'est de loin l'acception la plus riche pour notre enquête, le terme de modèle a recouvert tout le champ sémantique anciennement tenu par le mot «moule», dérivé du latin *modulus*, la petite mesure, venant de *modus*, la mesure, et donnant «mode» et «muid»; mais sur un autre versant de la langue écrite, il donnait aussi «module», dont une forme altérée peut avoir été à l'origine de modèle. Cet ancien champ sous-tend, à peu près, tous les sens conférés depuis l'époque moderne au mot «modèle». Nous reviendrons donc au «moule» par quoi, au xii^e siècle, on désignait un corps creusé dans lequel on versait une substance liquide, qui, en se solidifiant, conservait la forme prise dans la cavité; puis, à partir des années 1260, au contraire, un modèle plein sur lequel on appliquait une matière malléable pour qu'elle en prît la forme. Au xvii^e siècle, le moule signifie aussi, selon une acception plus large, un «modèle type», tandis qu'en art et en littérature le terme en vient à indiquer, à la fin des années 1920, une forme fixe qui s'impose à l'artiste et à l'écrivain, dans un système complètement auto-référentiel¹¹.

Le passage au concept

- 10 Dans l'ordre du concept, le terme de modèle, d'après le premier sens, relève des sciences mathématiques et physiques, et fait l'objet de tout un ensemble de réflexions de la part des philosophes des sciences: la réédition en 2007 du livre d'Alain Badiou, cité plus haut, le montre explicitement¹², à partir d'une interrogation sur les formes de la modélisation, des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Au moment de la publication du livre, en 1969,

l'environnement des idées était très fortement marqué par la critique de Louis Althusser (1918-1990) contre la «mode» de l'interdisciplinarité dominant les sciences et contre les «idéologies» qui cherchaient à s'asservir une partie de leurs résultats, sinon la totalité¹³. Au sein d'un projet plus large de lutte contre l'idéalisme, Alain Badiou dut démontrer que le concept de modèle, ainsi que la modélisation dans les sciences, était le processus en cours de l'idéologisation forte du champ scientifique: tourné contre les «prétendues théories de la connaissance anglo-saxonnes», qu'il rejetait pour leur empirisme et leur formalisme, il dénonçait la «confusion» entre le modèle, un instrument technique, et la connaissance, comme concept, et en déduisait «l'imposture» que «la conception empiriste du modèle» imposait ainsi¹⁴. Il en tirait une thèse forte, en affirmant: «(...) les sciences forment un système discret de différences articulées», tandis que les idéologies forment «une combinaison continue de variations»¹⁵; en conséquence de quoi il condamnait l'interdisciplinarité, une «invention d'épistémologue», «(...) qui insère de l'idéologie dans du scientifique»¹⁶. Alain Badiou développait trois thèses centrales: d'une part, le mot «modèle» a deux instances épistémologiques, suivant que c'est une notion de description de l'activité scientifique (a), ou un concept de la logique mathématique (b), en distinguant entre la «notion» qui est une unité du discours idéologique et le «concept» qui est, au contraire, une unité du discours philosophique; d'autre part, quand (b) sert de support à (a), se produit un recouvrement idéologique de la science par la catégorie du modèle; enfin, la tâche de la philosophie revient alors à distinguer entre un usage asservi, aliéné, et un usage positif, qui se reconnaît en ce qu'il est investi dans la théorie de l'histoire des sciences (le matérialisme historique). Critiquant «l'usage idéologique du modèle», en particulier par Claude Lévi-Strauss (1908-2009) comme par Jacques Lacan (1901-1981)¹⁷, pour qui la science pouvait se réduire à une «connaissance par modèles», il en arrivait à refuser de voir le modèle, dans les sciences empiriques, inscrit en un rapport au réel, qui serait parallèle au rapport entre syntaxe et sémantique, fonctionnant à l'intérieur de la théorie mathématique des modèles. Plus concrètement, et l'affirmation vaut d'être toujours étudiée pour l'histoire de l'art et pour l'anthropologie, il séparait de manière radicale toute idée même de la représentation d'un prétendu «réel», posé comme modèle¹⁸.

- 11 En d'autres termes, et c'est en cela que le livre d'Alain Badiou nous intéresse directement, la critique matérialiste de la notion (fourre-tout) de modèle fonde un usage raisonné et conscient, dans l'exercice concret des pratiques, des termes employés, des concepts pensés et des problématiques dans lesquelles les insérer. La notion de modèle ne va pas de soi et mérite un réexamen précis à l'aide d'exemples documentés et bien situés dans l'espace comme dans le temps des sociétés considérées.

Modèle et reproduction, tradition et innovation en Papouasie-Nouvelle-Guinée, par Brigitte Derlon

- 12 Les rapports entre «modèle» et «copie» ou «reproduction» intéressent depuis longtemps philosophes et historiens d'art, au même titre que la question du statut de l'originalité qui leur est sous-jacente. Ces thèmes sont également au cœur des recherches relatives à l'histoire du concept de «propriété intellectuelle» en Europe. Historiens et juristes expliquent la naissance tardive de ce concept, au XVIII^e siècle, par la difficulté à dissocier jusque-là l'œuvre et son support matériel, ainsi que par l'émergence, à cette époque, de l'originalité comme facteur clé de l'appréciation des œuvres¹⁹. À lire leurs travaux, on

pourrait avoir le sentiment que seules les sociétés européennes ont développé le concept de propriété intellectuelle, réglementé l'usage des copies et sanctionné juridiquement le plagiat. Or, ce n'est pas le cas, comme les ethnologues le savent depuis longtemps. En effet, certains fondateurs de la discipline, tels Bronislaw Malinowski (1884-1942) et Robert Lowie (1883-1957), observèrent dès les années 1920 qu'en Mélanésie et chez les Indiens d'Amérique, les danses, les incantations magiques, ou encore les motifs des objets rituels constituaient des formes de propriétés intellectuelles donnant lieu à des transferts (souvent payants) entre les individus et les groupes ²⁰.

- 13 L'ethnographie de la Papouasie-Nouvelle-Guinée s'avère particulièrement éclairante sur ce point. Dans cette région du monde, l'art traditionnel est principalement rituel. Sculptures et masques d'ancêtres ou d'esprits, vêtements et accessoires de danses sont une composante majeure des cérémonies visant à célébrer les morts et à initier les jeunes garçons aux secrets de la masculinité. Or, bien que leur fabrication requière parfois des mois de travail, ces objets sont souvent éphémères, chaque rituel débutant par leur fabrication et se clôturant par leur destruction ou leur mise au rebut. Dans l'impossibilité de prendre modèle sur un objet matériel plus ancien, ceux qui les confectionnent s'appuient sur les images mentales des derniers spécimens vus qu'ils ont conservées dans leur mémoire. Mais l'exploitation de ces images mentales est rarement libre. Le plus souvent, seul un individu disposant du droit de reproduire tel type de masque ou de sculpture peut en fabriquer ou en faire confectionner des spécimens. L'art rituel donne lieu à des droits de reproduction, plus ou moins élaborés, et soumis à des règles différentes selon les régions.
- 14 Autrefois, dans l'île de Nouvelle-Irlande, chaque clan revendiquait la propriété du modèle immatériel d'un type de sculpture funéraire qui se distinguait nettement, par sa forme et ses motifs, des modèles contrôlés par les autres clans. Détenus par des individus, les droits de reproduction de ces modèles se transmettaient de génération en génération à l'intérieur du clan, des hommes influents aux adolescents choisis pour leur succéder. Il arrivait aussi que des individus acquièrent des droits sur les modèles possédés par d'autres clans, mais ces droits étaient toujours payants et provisoires. Chaque groupe clanique mettait beaucoup d'énergie à conserver le contrôle de son modèle de sculpture funéraire et à éviter que d'autres groupes ne se l'approprient. Si un individu usait du modèle d'un autre clan sans disposer du droit adéquat, de violents conflits naissaient qui pouvaient obliger le clan fautif à mettre à mort l'un de ses membres afin de restaurer la paix entre les deux groupes ²¹.
- 15 La fabrication des sculptures clôturait les rites funéraires. Quand un individu décédait, son cadavre était lavé, recouvert d'ocre rouge, décoré de feuillages odoriférants et assis sur un siège de parade installé sur le site funéraire. Le corps familial du défunt était transformé en une image inquiétante qui faisait signe de l'appartenance du mort au monde des êtres surnaturels. Après une à trois journées d'exposition, le cadavre était brûlé ou abandonné dans un bosquet. Plusieurs années après, un proche parent du défunt faisait fabriquer une sculpture qui se substituait au cadavre et subissait le même traitement que lui: elle était lavée, peinte et exposée, au plus trois jours, dans un présentoir construit sur le site funéraire avant d'être brûlée ou mise au rebut.
- 16 C'est lors de la brève exposition publique de la sculpture que s'opéraient les transferts de droits sur son modèle. L'homme qui avait commandité la fabrication de la sculpture à un artisan rappelait d'abord à haute voix l'identité de la personne qui lui avait autrefois transmis le droit de reproduire des objets de ce type, puis il proclamait le nom du ou des

adolescents auxquels il aliénait désormais son droit et les savoirs (techniques, mythiques, etc.) associés. L'annonce du transfert de droit terminée, la sculpture, dont l'image avait été captée sous la forme d'une représentation mentale par les nouveaux bénéficiaires des droits, n'était plus alors qu'un corps de bois inutile, dont les hommes activaient la disparition en brûlant la sculpture ou en le laissant se déliter sous les effets des intempéries. Comme le mort, dont seules des représentations mentales pouvaient susciter l'image après l'anéantissement de son cadavre, la sculpture vivait sous forme d'image dans la mémoire des hommes à l'issue des rituels (fig. 1, 2 et 3).



Fig. 1. Exposition rituelle de sculptures funéraires (malanggan) dans l'île de Nouvelle-Irlande (Photographie de Félix Speiser, 1929-1930 ?, Bâle, Museum für Volkerkunde).

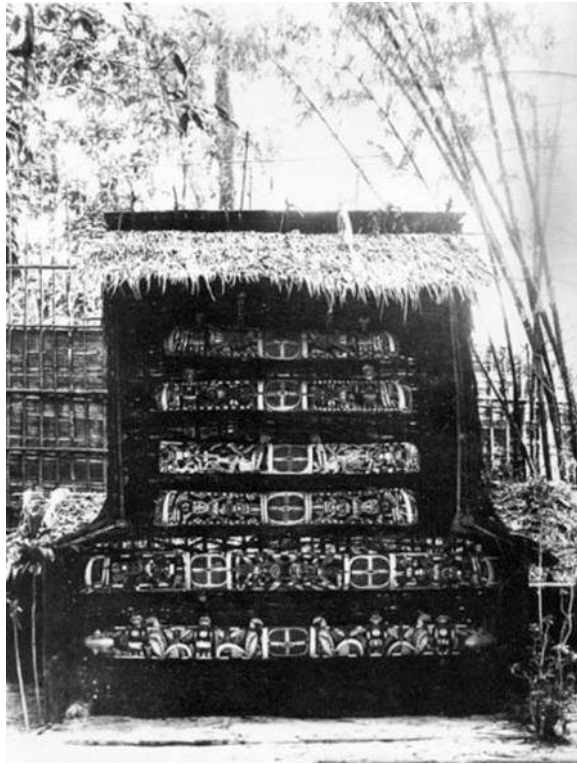


Fig. 2. Exposition rituelle de sculptures funéraires (malanggan) dans l'île de Nouvelle-Irlande.
(Photographie prise lors de la Deutsche Marine-Expedition, 1907-1909, Stuttgart, Linden-Museum).

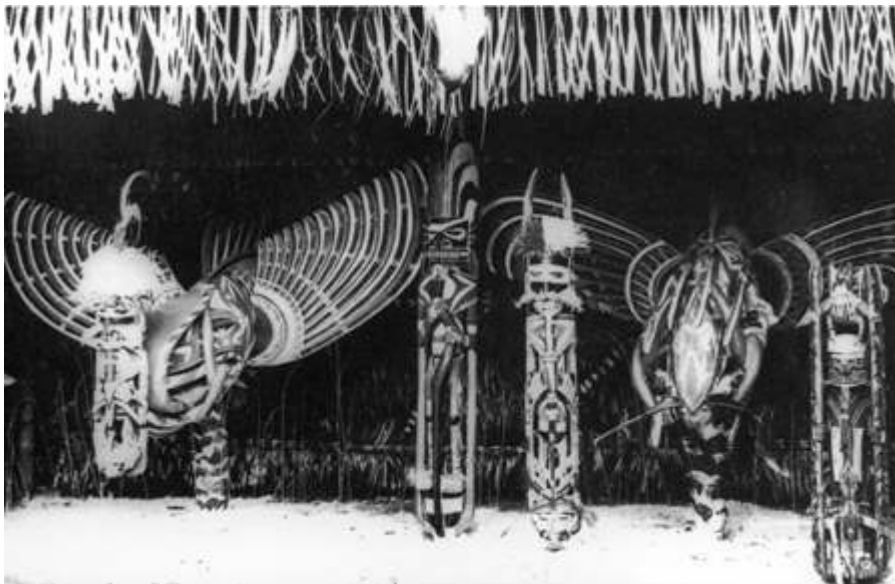


Fig. 3. Exposition rituelle de sculptures funéraires (malanggan) dans l'île de Nouvelle-Irlande.
(Photographie d'Alfred Bühler, 1931, Bâle, Museum für Völkerkunde).

- 17 La destruction programmée de la sculpture était ainsi le signe que d'autres objets du même sous-type naîtraient ultérieurement, le signe que la pérennité du modèle était assurée – de même qu'était garanti le maintien des savoirs et des traditions au sein du clan en dépit du décès de ses membres éminents et grâce à l'initiation des adolescents. Pour que ce modèle vive perpétuellement, il était indispensable qu'il soit périodiquement actualisé sous la forme physique d'objets, qu'il s'incarne dans un médium matériel de façon à ce que son image, offerte aux regards, puisse être enregistrée par des

représentants de la nouvelle génération au sein du clan. Chaque objet fabriqué était conçu comme la copie matérielle de son modèle immatériel, lequel ne perdurait que pour autant qu'il était épisodiquement reproduit sous la forme sensible de sculpture. « Modèle » et « copie », image immatérielle et image matérialisée, formaient une paire certes dissociable, mais dont chaque élément était nécessaire à l'existence et à la survie de l'autre.

- 18 À chaque nouvelle génération, les hommes influents des clans faisaient refaire par des artisans les mêmes sculptures funéraires que celles confectionnées par leurs aînés. Chaque sculpture produite s'inscrivait dans une filiation d'objets antérieurs de même nature et ne valait que par sa conformité supposée au modèle ancestral. Ce n'était pas l'innovation ou l'originalité qui étaient prisées, mais la répétition, l'imitation, la fidélité au passé. Bien que les sculptures funéraires, aussi diverses que spectaculaires, conservées dans les musées mondiaux témoignent de l'inventivité des populations locales, celles-ci nient être pour quelque chose dans leur existence; elles occultent leur propre créativité. On chercherait en vain le nom de l'artiste qui fut à l'origine de tel ou tel type de sculpture. Les mythes racontent comment un ancêtre du clan fit un rêve et surprit des êtres surnaturels en train de fabriquer une sculpture funéraire. À son réveil, l'homme confectionna une sculpture identique sur la base de l'image mentale qu'il avait enregistrée, inaugurant ainsi dans le monde des vivants un modèle créé dans l'au-delà. Autrement dit, l'invention est ramenée à une copie – la reproduction d'un modèle vu en rêve – et les hommes s'effacent devant leurs créations qu'ils imputent à des êtres surnaturels.
- 19 En Nouvelle-Irlande, où l'on ne trouve donc ni valorisation de l'originalité ni reconnaissance de l'auteur en tant que tel, la distinction entre l'image et son support allait de soi, et il existait un système juridique sanctionnant le plagiat et protégeant la propriété clanique ou lignagère des modèles immatériels des objets de culte.
- 20 Mais si chaque sculpture funéraire était censée être la copie conforme de toutes les sculptures de même type fabriquées précédemment, l'examen des collections muséographiques montre que, dans la réalité, c'était loin d'être le cas. Il est très difficile de trouver ne serait-ce que deux sculptures identiques. Et c'est tout à fait logique dans la mesure où l'artisan travaillait toujours de mémoire, souvent plusieurs années après avoir vu ou fabriqué la dernière sculpture de même type. Si la conformité au passé était la règle idéologique, les populations locales qui pratiquaient un art éphémère n'avaient aucun moyen de la respecter. La destruction rituelle des sculptures et l'absence de modèle matériel au moment de leur fabrication autorisaient précisément les changements de formes et de motifs. Tout était fixe selon la tradition; rien n'était fixe de fait. Paradoxalement, les hommes qui se plaisaient à penser qu'ils ne faisaient que reproduire à l'identique les objets rituels fabriqués par leurs ancêtres, confectionnaient en fait des objets à chaque fois uniques.
- 21 Il ne faudrait pas déduire trop hâtivement de la présentation de ce cas que les sociétés de Papouasie-Nouvelle-Guinée déprécient toutes l'originalité pour valoriser exclusivement la répétition et la tradition. Dans la vaste région du fleuve Sepik, dans la grande île de Nouvelle-Guinée, on observe aussi un intense commerce des biens rituels immatériels. Margaret Mead (1901-1978) a décrit (1938) comment ce commerce, alimenté par l'attrait local pour la nouveauté et soutenu par des effets de mode, s'opérait au sein de la population Arapesh ²².

- 22 Les populations vivant près de la mer s'étaient spécialisées dans l'invention incessante de nouvelles danses qui incluaient masques, coiffes, maquillages, déguisements, ornements, chants, chorégraphies et charmes magiques spécifiques. Elles vendaient les droits sur leurs danses à leurs voisins immédiats, situés dans l'intérieur des terres, lesquels les vendaient à leur tour aux villages montagnards les plus reculés. Les danses progressaient toujours dans le même sens, de la côte vers les zones montagneuses. Dès qu'une danse était fréquemment exécutée et qu'elle devenait familière, elle se démodait. L'intérêt qu'une localité portait à sa dernière danse acquise décroissait à partir du moment où une nouvelle danse apparaissait dans le village voisin situé en direction de la mer. Les danses démodées étaient alors vendues et les richesses obtenues en échange servaient à l'acquisition de la nouvelle danse convoitée.
- 23 À chaque transaction, le village acheteur offrait des biens précieux (cochons, coquillages, etc.) pour obtenir le droit d'exécuter la danse. Mais, systématiquement, le village vendeur considérait que le montant offert n'était pas suffisant. Il acceptait bien de céder la danse, mais il retenait toujours quelques éléments – un ornement de danse, une coiffe, un charme magique, un chant – qu'il se refusait à transmettre à l'acheteur. Ainsi, plus les danses progressaient dans l'intérieur des terres, plus elles s'appauvrirent, traduisant ainsi visuellement les différences économiques et technologiques des groupes concernés. En effet, plus les villages étaient situés dans les montagnes, moins ils avaient accès aux biens précieux que sont le sel et les coquillages, moins leur sol était fertile et leurs cochons nombreux, et – pour des raisons inconnues – moins ils fabriquaient d'armes et d'outils.
- 24 En Papouasie-Nouvelle-Guinée, comme partout ailleurs dans le monde, les phénomènes de mode ont partie liée avec les distinctions sociales. Ainsi que le notait Pierre Bourdieu (1930-2002) à propos de nos propres sociétés, les prises de position esthétique, les goûts en matière d'art, de vêtements, de voitures, etc. sont autant de manières d'affirmer son statut social et de se démarquer des classes ou des groupes jugés inférieurs²³. Aimer le rare, le nouveau, le cher, c'est se distinguer du commun des hommes et appartenir à l'élite. Dans le Sepik comme chez nous, l'art est un produit de luxe dont la consommation relève de la dimension symbolique des comportements des groupes sociaux.
- 25 Vraisemblablement, en n'ayant cessé d'acheter les nouvelles danses des villages situés en direction de la mer, les populations locales essayaient de réduire leur différence culturelle avec ces voisins dont elles enviaient la richesse et la sophistication. Les populations littorales, elles, s'efforçaient de maintenir constante cette différence qui faisait signe de leur supériorité. Non seulement elles inventaient sans cesse de nouveaux modèles de danses pour continuer à se distinguer et à susciter la convoitise de leurs voisins, mais lorsqu'elles vendaient une danse, elles en vendaient toujours une version amputée de façon à ce qu'aucun groupe ne puisse les imiter parfaitement. Comme les classes populaires, qui, en Europe, boivent du vin mousseux faute de pouvoir s'offrir du champagne, les montagnards arapesh se contentaient de substituts de signes distinctifs. Ainsi, leur infériorité économique objective se traduisait symboliquement par la pauvreté relative de leur art rituel. Quant aux groupes du littoral, ils étaient condamnés à l'originalité et à l'inventivité s'ils voulaient maintenir leur supériorité symbolique sur leurs voisins.
- 26 Dans cette même région du Sepik, très vaste et qui comprend de multiples ethnies, ce ne sont pas seulement les danses et l'art rituel qui circulaient d'un groupe à l'autre, mais aussi la plupart des traits culturels. L'attrait pour ce qui vient d'ailleurs concernait la forme des

maisons, les vêtements, les outils, les armes, les techniques de divination, et même les systèmes de parenté. En la matière, les groupes s'imitaient librement. Chacun préférait ce que faisait son voisin, et qu'il pouvait copier, à ce qu'il avait éventuellement créé lui-même. Très vite, l'élément nouvellement importé se démodait; il était remplacé par un nouveau, copié chez le même ou chez un autre voisin.

- 27 Mais cette valorisation de la nouveauté se traduisait par des pertes et des réimportations continuelles de traits similaires. Le groupe qui importait à un moment donné un nouveau style de maison ou de vêtement l'avait probablement déjà possédé par le passé, avant de l'abandonner et qu'il ne soit adopté par un groupe voisin. Ce qui était étranger et se donnait pour original avait toutes les chances d'avoir été à soi autrefois. Les échanges incessants entre les groupes et les villages, les adoptions et abandons perpétuels de traits culturels, permettaient ainsi de juger novateur ce qui venait de son propre passé mais dont on avait oublié l'origine. L'inédit exogène cachait le plus souvent de l'ancien endogène. Les groupes recycloient plus qu'ils n'inventaient. Mais n'est-ce pas la caractéristique majeure de la mode en général, toutes sociétés confondues, que de fonctionner sur la base d'un éternel retour du même?
- 28 En conclusion, les populations de Nouvelle-Irlande et du Sepik, qui ont donné naissance à l'art rituel le plus diversifié de Papouasie-Nouvelle-Guinée, se distinguaient radicalement par leur idéologie. Tandis que les unes valorisaient la tradition et la reproduction des mêmes objets rituels de génération en génération, les autres n'avaient de goût que pour la nouveauté et se révélaient hautement sensibles aux effets de mode. Mais toutes deux étaient traversées de paradoxes apparents. Au sein de la première, les hommes qui se piquaient de ne jamais inventer, mais de sculpter inlassablement les mêmes sculptures funéraires que leurs ancêtres, n'ont jamais produit deux objets identiques. Dans la seconde, les hommes qui prisaient la nouveauté et l'exogène étaient finalement condamnés à répéter leur propre passé, à réimporter sans cesse les traits culturels qui furent les leurs.

***Translatio* ou l'actualisation du «modèle». Les manuscrits de la «chronique versifiée» de Saint-Martin-des-Champs (XI^e et XIII^e siècles), par Eliana Magnani**

- 29 Les deux *libelli* contenant la «chronique versifiée» de Saint-Martin-des-Champs – LONDRES, *British Library*, Add 11662 (réalisé vers 1077) et PARIS, *BnF*, nal 1359 (milieu du XIII^e siècle) – constituent un dossier privilégié pour réfléchir sur la relation entre «modèle» et «copie», entre «modèle» et «transcription», puisque, sur un nombre limité de feuillets²⁴, ils permettent de prendre en compte des procédés textuels et visuels ensemble. La mise en parallèle des deux manuscrits montre le travail d'actualisation du *libellus* du XI^e siècle réalisé au milieu du XIII^e siècle²⁵. Si la structure du manuscrit du XI^e siècle est reprise à l'identique, elle est rajeunie selon les pratiques formelles du XIII^e siècle – écriture gothique, double colonne, initiales filigranées en rouge et bleu, enluminures encadrées dans des vignettes – et prolongée par l'adjonction de trois actes supplémentaires. En effet, le manuscrit du XI^e est articulé autour de trois actes royaux capétiens²⁶: la fondation et la dotation du monastère de chanoines réguliers par Henri I^{er} (Paris, 1060); le transfert à Saint-Martin-des-Champs, à l'occasion de sa consécration, de l'église Saint-

Sanson et Saint-Symphorien d'Orléans par Philippe I^{er} (Paris, 29 mai 1067) ; la confirmation par Philippe I^{er} d'une donation de son père (Orléans, 1065, avant le 4 août). Ces actes sont introduits et commentés par le texte versifié, qui insère aussi des thèmes absents des actes, mais qui les justifient et explicitent – par exemple, la rivalité entre les sièges de Tours et de Dol en Bretagne. Les enluminures, intégrées dans trois pages, fonctionnent comme le commentaire visuel des textes, un dispositif performatif qui sert à authentifier la transcription des diplômes, proposant un tableau synthétique des actions et des acteurs en jeu.

30

La reprise de ce manuscrit au milieu du XIII^e siècle se caractérise surtout par l'ajout de certains éléments dans les images et l'insertion de trois actes à la suite du texte du XI^e siècle. Au lieu d'être introduits et commentés par des vers, ces actes sont précédés de rubriques. Le premier, le diplôme par lequel Philippe I^{er} transfère l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs à Cluny et à l'abbé Hugues de Semur (Fleury-sur-Loire, 1079), est intitulé «*Karta de fundatione ecclesie Sancti Martini*», ce qui place délibérément les débuts de Saint-Martin à l'arrivée des clunisiens, au détriment de la «préhistoire» canoniale du prieuré. Le deuxième est un diplôme de Louis VII (Paris, 1137), sorte de confirmation des biens royaux donnés à Saint-Martin-des-Champs par Henri I^{er} en 1060, et qu'on désigne «*Magna karta ecclesie Sancti Martini*». Le troisième, et le plus récent, est une bulle du pape Innocent IV (Lyon, 23 mai 1245) qui octroie des droits très étendus à Cluny et ses prieurés, signalé comme «*Privilegium magnum in quo omnes articuli fere omnium privilegiorum nostrorum continentur*». Étant donné l'importance de ce privilège et le fait qu'il s'agit du seul acte non royal transcrit, on peut émettre l'hypothèse que c'est la volonté de le «copier» à Saint-Martin, dans un cadre prestigieux, qui a probablement suscité la réalisation du manuscrit. Alors qu'on aurait pu se contenter de faire une continuation du manuscrit du XI^e siècle, en inscrivant les actes dans les parties restées en blanc à la fin du cahier ou en ajoutant des feuillets supplémentaires, c'est sa mise à jour intégrale qui a été effectuée. Et si on reste fidèle aux textes dans le nouveau manuscrit, c'est dans les images que des changements significatifs sont introduits, au-delà du passage au «style» du XIII^e siècle.

31

Dans le tableau d'ouverture, le manuscrit de Londres (f. 4r ; fig. 4) évoque saint Martin par l'intermédiaire de son église, de ses chanoines et de ses derniers mots inscrits dans le livre ouvert tenu par l'abbé, et il fait du roi l'acteur le plus en vue des deux scènes superposées. Le manuscrit de Paris (f. 1r ; fig. 5), au contraire, figure saint Martin, en tant qu'évêque, dans les deux scènes, en contrepoint avec le roi. Dans le manuscrit du XI^e siècle, le face-à-face entre le roi et le saint était réservé au moment de la mort du roi (f. 5r) ; il est effectif dès son vivant dans le manuscrit du XIII^e siècle. La principale innovation du manuscrit parisien, cependant, se trouve dans les «prédelles» ajoutées au bas des scènes des deux feuillets panoptiques (f. 1r et 3v). Ce dispositif, dont l'utilisation est alors récente sur des supports mobiliers et liturgiques – pensons aux panneaux et aux retables –, fait apparaître deux processions, la première (f. 1r) de cinq chanoines (?) en blanc suivis de l'évêque (Martin?), la seconde (f. 3v) de huit moines bénédictins, en noir, et de quatre religieux (chanoines?) en blanc. Dans les deux, ce sont ces personnages en blanc qui portent un livre ouvert (ou une charte?), une croix, un ou deux cierges et de l'eau bénite qu'on asperge sur un bâtiment, évoquant la consécration de l'église. Ces deux prédelles rendent compte en quelque sorte de la «double» fondation de Saint-Martin-des-

Champs, canoniale puis clunisienne, en figurant les deux communautés à un moment, lui aussi inaugural, de consécration. Ce passage, que le manuscrit de Londres ne pouvait pas restituer, se trouve compris dans son actualisation du XIII^e siècle.



Fig. 4. La fondation de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs par le roi capétien Henri I^{er}, d'après Londres, BL, Add 11662, f. 4r.



Fig. 5. La fondation de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs par le roi capétien Henri I^{er}, d'après Paris, BnF, nal 1359, f. 1r.

32

Ces éléments, entre autres, montrent que nous sommes bien loin des procédés de simple duplication, mais que nous nous trouvons plutôt dans un contexte de production et de création. La relation entre ces deux manuscrits – et nous pouvons le dire aussi, entre ces manuscrits et les actes diplomatiques qui y sont transcrits –, est mal exprimée par la notion actuelle de copie. Le terme médiéval de *translatio*, dans ses multiples acceptions – translation, transcription, traduction, déplacement, changement, modification, transplantation, transposition, transfert... – nous paraît plus à même de désigner le processus historique de production sociale qui intervient dans la reprise d'un modèle, qui appelle à être transformé, mis à jour, re-contextualisé, sans pour autant être dissous. Cette articulation d'un nouveau sens, avec ses portées précédentes, recouvre la notion de diasystème que Cesare Segre (1928-) a emprunté à la sociolinguistique et qu'il a utilisé pour désigner «le résultat du compromis entre le système du texte et le système du copiste ²⁷», et qui semble opérante pour analyser aussi le phénomène d'actualisation du modèle à l'œuvre dans la production des images, et plus largement, dans les manuscrits pris dans leur globalité.

Entre Est et Ouest, les manuscrits de Terre sainte au XIII^e siècle. L'exemple des manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Saint-Jean-d'Acre, 1250-1291, par Emilie Maraszak

- 33 Les trois manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* réalisés en Terre sainte ont été copiés durant la dernière phase de la production levantine, celle qui s'étend de l'arrivée de Louis IX en Palestine en 1250 à la chute de Saint-Jean-d'Acre en 1291. Cette période est marquée par le déclin inexorable des États latins alors que, paradoxalement, l'art croisé connaît une grande activité, peut-être encouragée par la présence du roi de France et de son entourage entre 1250 et 1254. La majorité des manuscrits retrouvés dans les collections des bibliothèques et musées occidentaux par Hugo Buchta ²⁸, dans les années 1950, puis par Jaroslav Folda ²⁹, met en image des récits historiques, l'*Histoire d'Outremer* de Guillaume de Tyr et l'*Histoire ancienne jusqu'à César* à trois reprises.

Présentation des manuscrits du corpus

- 34 L'*Histoire ancienne* de Dijon est la plus ancienne des trois copies puisque nous la datons des années 1260-1270 ³⁰. La hiérarchie du décor confère à l'ouvrage un caractère très homogène, qui suppose l'étroite collaboration du régleur, du scribe et de l'enlumineur. Outre les cinquante miniatures, panneaux peints de la largeur d'une colonne placés en tête ou en cours de chapitre, plusieurs procédés donnent du rythme au récit: des initiales puzzle filigranées pour les chapitres principaux, des rubriques, le texte lui-même et des initiales filigranées pour les chapitres secondaires ³¹.
- 35 Le manuscrit de Bruxelles ³², légèrement postérieur, puisque nous le datons des années 1270-1280, comporte, pour la première fois, la mention d'un scribe, «Bernard d'Acre», dans le colophon, ce qui le relie directement à la Terre sainte. Les vingt premiers feuillets du manuscrit ont été ajoutés tardivement, probablement au XV^e siècle, pour former une table des matières à partir des rubriques du récit. Un frontispice a également été

reconstitué à la place du commencement du monde au folio 20r (fig. 6). Le manuscrit de Bruxelles reprend la même hiérarchie du décor que le manuscrit de Dijon, à la différence fondamentale que la plupart des illustrations ont été abrégées, simplifiées ou simplement supprimées. Les manuscrits de Dijon et Bruxelles ne sont donc pas totalement dépendants l'un de l'autre, ils ont plutôt opéré chacun leur sélection à partir d'un modèle commun.

- 36 L'*Histoire ancienne* de Londres³³, enfin, est une «copie de luxe» à part dans le corpus, puisque sa qualité d'exécution pourrait le lier à une commande royale, un cadeau diplomatique des barons francs de Terre sainte pour leur nouveau souverain, Henri II de Lusignan, couronné à Tyr en août 1286³⁴. La hiérarchie du décor est identique aux deux premiers manuscrits, mais les miniatures occupent la largeur de deux colonnes et parfois même des pages tapis comme le frontispice du commencement du monde au folio 1v (fig. 7). Jaroslav Folda évoque la participation de huit ou neuf artistes sous la direction d'un maître d'atelier. Toutes les miniatures ont été transformées, si bien que l'on peut se demander s'il s'agit là d'une interprétation nouvelle, individuelle. Les images montrent une palette de couleurs plus somptueuse, elles sont aussi plus explicites et plus indépendantes du texte car elles sont plus narratives.



Fig. 6. Bruxelles, f. 20r, commencement du monde.



Fig. 7. Londres, f. 1v, commencement du monde.

Une histoire universelle entre Occident et Orient

- ³⁷ Le récit de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* découvert par Paul Meyer ³⁵ en 1885 a été écrit entre 1223 et 1230 pour «Rogier, châtelain de Lille» ³⁶. C'est la plus ancienne compilation d'histoire universelle en langue vernaculaire. Elle crée un continuum chronologique de la création du monde aux premières campagnes de Jules César en Gaule, et un *continuum* narratif à partir de diverses sources: Orose et ses *Histoires contre les Païens*, les livres historiques de l'Ancien Testament et leur commentaire par Pierre le Mangeur, les romans antiques du XII^e siècle... Comme dans les autres récits historiques, nous ne relevons pas une reconstruction archéologique du passé. Les distances spatio-temporelles ont été gommées pour faire place à l'anachronisme dans le texte et les images ³⁷, soulignant le caractère universel du comportement humain.
- ³⁸ Le récit et le cycle iconographique sont originaires de la Flandre et se rattachent donc à la tradition de la demande flamande et au goût de ces cours pour les récits historiques. Le faible décalage chronologique entre la compilation (1223-1230) et la première copie de Terre sainte (Dijon, 1260-1270) implique un lien direct entre la Flandre et la Palestine, peut-être un membre de la famille comtale de Flandre. La rencontre du récit avec la culture levantine entraîne l'association d'éléments occidentaux et byzantins pour s'inscrire totalement dans la tradition croisée de l'art figuré.
- ³⁹ Le répertoire des personnages et la «codification» de certains éléments du décor architectural ou végétal pour leur réutilisation composent l'arrière-plan des motifs occidentaux. Nous y ajoutons le goût des demandeurs pour l'héraldique et les scènes de combat (fig. 8). Plus que des motifs occidentaux, nous pouvons évoquer une influence italianisante pour Dijon et Bruxelles, et même vénitienne pour Londres. Les emprunts

byzantins sont principalement présents dans la Genèse avec, pour personnage principal, la figure du patriarche sous les traits d'un vieil homme barbu portant un vêtement aux draperies tubulaires et au tombé en «zigzag» (fig. 9) ³⁸. Certains thèmes sont aussi propres au corpus des manuscrits de Terre sainte de style byzantin: l'hospitalité d'Abraham et le sacrifice d'Isaac par un poignard plutôt que par un glaive. Le manuscrit de Londres se distingue une fois encore en étant le seul du groupe à montrer une influence arabisante. Son frontispice au folio 1v comporte, dans sa partie supérieure, une scène de festin dérivée de l'art musulman du XIII^e siècle, et, au folio 181r, c'est Holopherne cette fois qui est assis en tailleur à la manière des manuscrits orientaux (fig. 10). À plusieurs reprises, enfin, les miniatures figurent des hommes vêtus à l'orientale, barbus et portant le turban, parfois même à dos d'éléphant.



Fig. 8 – Dijon, f. 70v, motif du combat occidental, combat de Tydée et Polynice.



Fig. 9. Bruxelles, f. 45r, motif byzantin du patriarche et du poignard, sacrifice d'Isaac.



Fig. 10. Londres, f. 181r, motif arabisant de l'homme assis en tailleur, Judith devant Holopherne.

- 40 Cette association de motifs reflète les attentes des demandeurs de Terre sainte. Le choix du récit historique évoque d'abord une volonté de divertissement, sans toutefois un apport de savoir et d'exemples, à l'image d'Alexandre, idéal du roi croisé conquérant dans la première partie de sa vie puis exemple de démesure. Les manuscrits accordent aussi une place particulière aux Amazones³⁹, femmes guerrières, qui, dans les miniatures et le

texte, défendent des causes justes en prenant les armes et pourraient s'apparenter à un soutien légendaire pour les croisés en difficulté, comme elles avaient pu aider les Troyens. Mais la manipulation de la mythologie de l'*Histoire ancienne* va plus loin encore pour la propagande croisée en tentant d'apporter la légitimité à l'installation des Francs en Terre sainte après deux siècles d'occupation. Cette volonté transparaît dans le cycle de la guerre de Troie, qui rappelle les origines troyennes des Francs ⁴⁰. C'est donc une justification de leur pouvoir en Orient par leurs ancêtres troyens.

Entre histoire et culture en Terre sainte

- ⁴¹ Les trois manuscrits sont des exemples de la tradition artistique croisée définie par Hugo Buchtal, notamment comme celle de l'école d'Acre. La seconde capitale du royaume est le port principal de Terre sainte et donc un lieu d'accueil pour les visiteurs occidentaux qui deviennent les intermédiaires des transferts entre Orient et Occident. Au sein de sa population stratifiée et multiculturelle, seules quelques catégories ont les moyens et les relations nécessaires pour financer des projets artistiques coûteux: les marchands italiens, qui occupent des quartiers importants et dont les querelles rythment la vie de la ville; les chevaliers et pèlerins, qui ont peut-être ramené de leur voyage en Terre sainte des souvenirs portatifs (reliquaires ou panneaux peints); les prélats; le patriarche de Jérusalem; les ordres militaires, qui reconstruisent et embellissent les structures défensives du royaume; et surtout les nobles francs. Ils sont les mécènes de projets artistiques de grande envergure et les clients d'un artisanat local.
- ⁴² Comme les demandeurs, les artistes sont aussi de diverses origines, nés en Terre sainte ou en Occident, mais ils travaillent côte à côte pour développer la tradition croisée. Cette configuration explique le caractère multiculturel de l'art de Terre sainte, qui reflète les origines des artistes et de leurs apprentissages. Désormais, pour la seconde moitié du XIII^e siècle, nous pensons également qu'il n'existe pas à Acre un scriptorium comparable à l'entité que représentait le Saint-Sépulcre de Jérusalem pour le XII^e siècle. Il est plus vraisemblable que les manuscrits liturgiques, tels le *Missel de Pérouse* ⁴¹, proviennent d'un scriptorium sous l'autorité du patriarche de Jérusalem, situé en la cathédrale Sainte-Croix. Les manuscrits séculiers, tels l'*Histoire d'Outremer* et l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, proviendraient en revanche d'ateliers commerciaux ⁴², comparables à ceux d'Occident, mais de taille plus restreinte sans doute. Cette variété expliquerait peut-être le dynamisme de la production.
- ⁴³ À leur arrivée en Palestine, à la fin du XI^e siècle, les Latins entrent en contact avec les civilisations byzantine et arabe, mais aussi avec les chrétiens orientaux. Se tissent alors des liens complexes entre assimilation, adaptation et rejet. Dans l'espace public, les premières observations sur l'administration, les institutions et même l'architecture poussent les historiens français de la première moitié du XX^e siècle à envisager la croisade comme une préfiguration de la colonisation et son art hermétique aux influences orientales. Il faut attendre les années 1950 et la recherche sur l'art figuré notamment et la sphère privée des Latins pour rejeter cette hypothèse et définir l'art de Terre sainte comme une tradition indépendante de l'Occident. En signe de prestige social d'abord, les nobles francs deviennent les clients de projets artistiques, qui conservent certains héritages occidentaux et adoptent certaines déterminations orientales. Michel Balard parle même de phénomènes d'acculturation ⁴³. Le manuscrit de Dijon, en particulier, semble se faire l'écho de cette culture mixte et l'affirme même par endroits. Cette

affirmation passe dans la description d'un environnement familier aux Francs, avec la miniature du voyage de Jacob au folio 57r, dont on remarquera le réalisme du dromadaire (fig. 11), et dans la distinction de trois types architecturaux. En effet, le peintre différencie les toits en dôme, les édifices aux murs de terre et au toit plat, deux formes d'architecture orientale, et des édifices au fronton triangulaire rappelant l'Antiquité classique. La miniature du Dieu Janus, au folio 204v (fig. 12), pourrait ainsi apparaître comme une allégorie révélant la situation des Latins de Terre sainte originaires d'Occident et installés en Orient, entre deux cultures symbolisées par les deux formes architecturales du temple.



Fig. 11. Dijon, f. 57r, départ de Jacob vers l'Égypte.



Fig. 12. Dijon, f. 204v, temple de Janus.

- 44 Cette culture mixte semble se poursuivre jusqu'en 1285-1286 avec le manuscrit de Londres et se trouve donc en concurrence avec un autre courant artistique initié par l'arrivée du maître «Paris-Acre» en Orient⁴⁴. Ce maître enlumineur est important pour notre étude car nous pouvons retracer sa production à Paris⁴⁵, où trois manuscrits lui sont attribués, puis en Terre sainte, où il semble s'être installé vers 1280-1281.
- 45 Les huit manuscrits qu'il a réalisés en Orient montrent un renforcement des éléments gothiques sur place⁴⁶. On suppose qu'il est arrivé en Terre sainte en artiste accompli et n'a conservé presque exclusivement que des modèles occidentaux une fois sur place. Il est donc contemporain et peut-être même concurrent de la tradition franco-byzantine croisée que l'on retrouve dans l'*Histoire ancienne* de Londres. Un artiste du manuscrit de Londres semble même lui avoir été associé dans un manuscrit, l'*Histoire d'Outremer*, fr. 9084 de la BnF (fig. 13). Les cinq premières miniatures de ce manuscrit reprennent la tradition croisée, mais ce premier artiste ayant peut-être été débauché pour la commande royale de Londres, le demandeur a fait appel à un autre artiste pour les dix-sept dernières miniatures. Cet artiste n'est autre que le maître Paris-Acre (fig. 14). La production du maître ne survit pas à la chute d'Acre en 1291, on pense donc qu'il n'a pas survécu au siège de la ville.



Fig. 13. Paris, BnF, fr. 9084, f. 53, bataille d'Antioche (enlumineur croisé).



Fig. 14. Paris, BnF, fr. 9084, f. 64v, massacre des habitants d'Antioche (maître Paris-Acre).

La tradition croisée après 1291

- 46 La tradition de l'enluminure croisée perdure pendant près de deux siècles en Terre sainte, avec plusieurs phases de production dont les quarante dernières années semblent les plus prolifiques. Les trois manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* du corpus s'inscrivent dans cette production. Mais, malgré ce dynamisme, l'école d'Acre semble n'avoir qu'un faible impact en Occident, avant même 1291.
- 47 Outre l'*Histoire ancienne* ms. fr. 20125 de la BnF, que nous ne parvenons ni à dater ni à attribuer, l'*Histoire ancienne jusqu'à César* ms. fr. 9682 de la BnF est la seule histoire universelle copiée à partir d'un modèle d'Acre, proche des manuscrits de Dijon et Bruxelles, mais d'une qualité inférieure. Après 1291, ce n'est pas la tradition croisée qui sera retenue, mais l'influence du maître Paris-Acre et les cycles de l'*Histoire d'Outremer*. Il faut pourtant nuancer le propos, car, après la première vague de réfugiés de retour en Europe, cette influence s'atténue encore, filtrée par des intermédiaires occidentaux. En conséquence, faudrait-il mettre en parallèle le désintérêt progressif de l'Occident pour

l'idée même de croisade et le manque d'enthousiasme pour la tradition levantine? En Orient, l'influence de l'école d'Acre ne survit pas au retour de la tradition des Paléologues dans l'Empire byzantin.

- 48 L'art croisé de Syrie-Palestine est donc longtemps resté inconnu. L'architecture religieuse et militaire a survécu à la perte des États latins, certains édifices se sont dégradés quand d'autres ont vu leur fonction transformée. La plupart des objets portatifs, du manuscrit au reliquaire, ont été retrouvés dans les trésors des églises, des bibliothèques et des musées occidentaux. Mais surtout, la précieuse collection d'icônes croisées du monastère Sainte-Catherine du Mont Sinaï n'a été redécouverte et étudiée par Kurt Weitzmann que dans les années 1960. Cette collection constitue un autre témoignage essentiel de la richesse de l'art figuré croisé, au carrefour de l'Orient et de l'Occident.

NOTES

1. Voir T. DUFRÈNE et A.-C. TAYLOR (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, 2010 [<http://actesbranly.revues.org>].
2. E. MAGNANI et D. RUSSO, «Histoire de l'art et anthropologie. 2. Autour de la notion de "présentation"», *Bulletin Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 12 (2008), p. 265-274, en part. p. 271-274 [<http://cem.revues.org/document4242.html>].
3. D'après la thèse en cours d'Émilie Maraszak sur les manuscrits de Terre sainte au XIII^e siècle (DIJON, 562; BRUXELLES, 10 175; LONDRES, 15 268).
4. Voir les travaux de B. DERLON, notamment entre autres: *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, (coéd. avec M. COQUET et M. JEUDY-BALLINI), Paris, 2005; *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, (en collab. avec M. JEUDY-BALLINI), Paris, 2008; et l'article en collaboration avec M. Jeudy-Ballini sur «L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement», à propos du livre d'A. GELL (1942-1997), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, (Oxford, 1997; Paris, trad. fr. S. et O. RENAUT, 2009), paru dans *L'Homme* 193/1 (2010).
5. Selon une approche anthropologique, voir les riches mises au point sur le concept de la «figuration» dans P. DESCOLA, *La fabrique des images*, Paris, catalogue d'exposition du Musée du Quai Branly (février 2010-juillet 2011) ; *ID.*, *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Paris, 1986 (rééd. 2004) ; *ID.*, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.
6. Pour la comparaison avec le manuscrit 1 de la Bibliothèque municipale de Semur-en-Auxois, voir D. RUSSO et E. MAGNANI, «Le manuscrit 1 de la Bibliothèque municipale de Semur-en-Auxois, provenant de l'abbaye Saint-Jean de Réome (Moutiers-Saint-Jean) : programme pédagogique de recherche», *Bulletin Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 12 (2008), p. 301-304 [<http://cem.revues.org/document7212.html>] ; E. H. AUBERT, E. MAGNANI et D. RUSSO, «Histoire du manuscrit médiéval, transmission des textes, des chants, compositions peintes et décors. Le manuscrit 1 de la Bibliothèque municipale de Semur-en-Auxois au miroir de ses manuscrits voisins», *Bulletin Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 13 (2009), p. 143-155 [<http://cem.revues.org/index11055.html>].
7. Pour des exemples relevant de ce genre, voir le catalogue de l'exposition *Beeldschone Boeken. De Middeleeuwen in gould en inkt*, Museum Catharijneconvent, Utrecht, 2009, en part. p. 80-97 et 98-115.

8. P. WINCH (1926-1997), *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy*, Londres, 1958 (Paris, trad. fr. M. LE DU, 2009).
9. A. APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota, 1996 (trad. fr. Fr. BOUILLOT, Paris, 2005, en part. «Flux globaux», p. 63-140).
10. En anglais, le terme *model* est attesté en ce sens, dès 1913; en français, il a dû être employé avec ce sens, peu après.
11. Sur ces questions, voir L. JENNY, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, 2002; *ID.*, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, 2008; M. MURAT, *Le vers libre*, Paris, 2008.
12. A. BADIOU, *Le concept de modèle. Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*, Paris, 1969 (rééd. 2007), et p. 7-37, préface à la nouv. éd.; voir F. VARENNE, «Alain Badiou: un philosophe face au concept de modèle», *Natures Sciences Sociétés*, 16 (2008), p. 252-257.
13. L. ALTHUSSER, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris, 1974.
14. A. BADIOU, *Le concept...*, *op. cit.*, p. 43-49.
15. A. BADIOU, *Le concept...*, *ibid.*, p. 48.
16. F. VARENNE, «Alain Badiou...», *op. cit.*, en part. p. 254.
17. A. BADIOU, *Le concept...*, *op. cit.*, p. 61-68.
18. Pour une discussion de ces usages en anthropologie, linguistique, sociologie, cf. P. MANIGLIER, «Des us et des signes. Lévi-Strauss: philosophie pratique», *Revue de métaphysique et de morale*, 45/1 (2005), p. 89-108; *Id.*, *La vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*, Paris, 2006.
19. Cf. B. EDELMAN, *Le sacre de l'auteur*, Paris, 2004; T. ROSS, «Copyright and the Invention of Tradition», *Eighteenth-Century Studies*, 26/1 (1992), p. 1-27; M. WOODMANSEE, «The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author», *Eighteenth-Century Studies*, 17/4 (1984), p. 425-448.
20. B. MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, 1963 (1922 pour l'édition anglaise originale) et R. LOWIE, *Traité de sociologie primitive*, Paris, 1935 (édition anglaise originale parue en 1921).
21. Pour des informations plus détaillées sur les rites funéraires néo-irlandais et sur les transferts de droits de reproduction sur les sculptures, se reporter respectivement à B. DERLON, *De mémoire et d'oubli. Anthropologie des objets malanggan de Nouvelle-Irlande*, Paris, 1997, et «Droits de reproduction des objets de culte, tenure foncière et filiation en Nouvelle-Irlande», *L'Homme*, 130 (1994), p. 31-58.
22. . M. MEAD, *The Mountain Arapesh: an Importing Culture*, New York, 1938.
23. P. BOURDIEU, *La distinction*, Paris, 1980. Voir aussi C. LALO, *L'art et la vie sociale*, Paris, 1921.
24. Le manuscrit LONDRES, *British Library*, Add 11662, de 17 x 25 cm, originalement composé de 6 feuillets, contient actuellement 5 feuillets. Le manuscrit PARIS, *BnF*, nal 1359, de 23 x 32 cm, est composé de 8 feuillets.
25. Voir M. PROU, «Dessins du XI^e siècle et peintures du XIII^e siècle», *Revue de l'art chrétien*, 1890, p. 122-128.
26. Sur ce manuscrit du XI^e siècle, je me permets de renvoyer à deux articles à paraître: E. MAGNANI, «Enregistrer une donation. Acte diplomatique, vers et image dans la "chronique versifiée de Saint-Martin-des-Champs" », in L. FAGGION et L. VERDON (dir.), *Dons et contre-dons au Moyen Âge et à l'époque moderne*, PUP; EAD., «Hierarquia e autoridade capetingia no século XI: imagem e texto», in N. DE BARROS et M. CÂNDIDO DA SILVA (dir.), *Idade Média e dimensões do poder: história e historiografia*, editora Alameda.
27. C. SEGRE, «Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème», *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 62 (1976), p. 279-292; *ID.*,

- «Les transcriptions en tant que diasystèmes», *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, 1979, p. 45-49. Pour une mise en perspective de ces travaux à l'intérieur des recherches sur la culture de l'écrit, voir P. CHASTANG, «L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge», *Annales HSS*, 2 (mars-avril 2008), p. 245-269.
28. H. BUCHTAL, *Miniature paintings in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957.
29. J. FOLDA, *Crusader Manuscript Illumination at Saint Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton, 1976.
30. *Histoire Ancienne jusqu'à César*, DIJON, *Bibliothèque municipale*, ms. 562, Acre, 1260-1270. Données codicologiques: 275 folios, 37 cm x 24 cm, 2 colonnes, 42 lignes, 50 miniatures.
31. P. GÉHIN (dir.), *Lire le manuscrit médiéval*, Paris, 2005; voir le chapitre consacré à la décoration (P. Stirnemann, p. 129) pour la définition d'une initiale puzzle filigranée.
32. *Histoire Ancienne jusqu'à César*, BRUXELLES, *Bibliothèque Royale Albert I^{er}*, ms. 10 175, Acre, 1270-1280. Données codicologiques: 332 folios, 34,7 cm x 25 cm, 2 colonnes, 39 lignes, 37 miniatures.
33. *Histoire Ancienne jusqu'à César*, LONDRES, *British Library*, ms. Add. 15268, Acre, 1285-1286. Données codicologiques: 314 folios, 37 cm x 24,7 cm, 2 colonnes, 41 lignes, 43 miniatures.
34. Sur cette question, consulter H. BUCHTAL, *Miniature paintings in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, p. 86.
35. P. MEYER, «Les premières compilations françaises d'histoire ancienne», *Romania*, 14 (1885), p. 1-81.
36. Le manuscrit de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (ms. fr. 20125) de la BnF a conservé le prologue versifié des premiers manuscrits, qui comporte la mention de «Roger, châtelain de Lille».
37. Sur la question de l'anachronisme: A. PETIT, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle, Le Roman de Thèbes, le Roman d'Enéas, le Roman de Troie et le Roman d'Alexandre*, Paris, 2002.
38. Voir la description qu'en font Ernst Kitsinger et Kurt Weitzmann: E. KITZINGER, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), p. 25-47; K. WEITZMANN, «Icon painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), p. 49-83.
39. D.-H. WEISS et L. MAHONEY (dir.), *France and the Holy land, Frankish culture at the end of the crusades*, Baltimore, 2004, chapitre 9 (A. Derbes et M. Sandona): «Amazones et croisés: Histoire universelle en Flandre et en Terre sainte».
40. Rubrique du manuscrit de Dijon, f. 108: *Coment Friga frere Eneas fu la premiere semence des Francois*.
41. *Missel de Pérouse*, PERUGIA, *Biblioteca Capitolare*, ms. 6, Acre, 1250-1275.
42. Sur cette question, consulter J. FOLDA, «The Figural Art in Crusader Syria and Palestine, 1187-1291: Some New Realities», *Dumbarton Oaks Papers*, 58 (2004), p. 315-331.
43. M. BALARD, *Les Latins en Orient, XI^e-XV^e siècle*, Paris, 2006, chapitre 5: «Des cultures partagées?».
44. J. FOLDA, «The Figural Art...», *op. cit.*
45. Production à Paris: censier de l'abbaye Sainte-Geneviève [PARIS, *Archives Nationales*, pièce S. 1626, Paris, 1276]; *Libellus* de Saint-Martin [PARIS, BnF, lat. 5334]; Bible [NEW YORK, *Morgan Library*, 494].
46. Production à Acre: Bible [PARIS, BnF, nouvelles acquisitions françaises 1404; Acre, 1280-1281]; CICÉRON, *De Inventione et Rhetorica ad Herennium* [CHANTILLY, *Musée Condé*, 433 (590); Acre, 1282]; *Histoire d'Outremer*, continuation jusqu'en 1275 [PARIS, BnF, fr. 9084; Acre, 1286]; *Histoire d'Outremer*, continuation jusqu'en 1274 [BOULOGNE-SUR-MER, *Bibliothèque municipale*, ms. 142; Acre, 1287]; *Faits des Romains* [BRUXELLES, *Bibliothèque royale de Belgique*, ms. 10212; Acre, 1287-1288]; JEAN D'IBELIN, *Livre des Assises* [VENEZIA, *Biblioteca Nazionale Marciana*, ms. fr. app. 20; Acre, 1289-1291]; dessins préparatoires du *Credo* de Jean de Joinville (1250-1251), peut-être pour une chapelle à Acre [PARIS, BnF, lat. 11907, fol. 231 et 232; Acre, 1288-1290]; *Histoire d'Outremer*,

continuation jusqu'en 1277 [FIRENZE, *Biblioteca Laurenziana*, Plu. LXI 10; Acre, 1290-1291; miniature finale: Venise, vers 1330].

INDEX

Mots-clés : copie, modèle